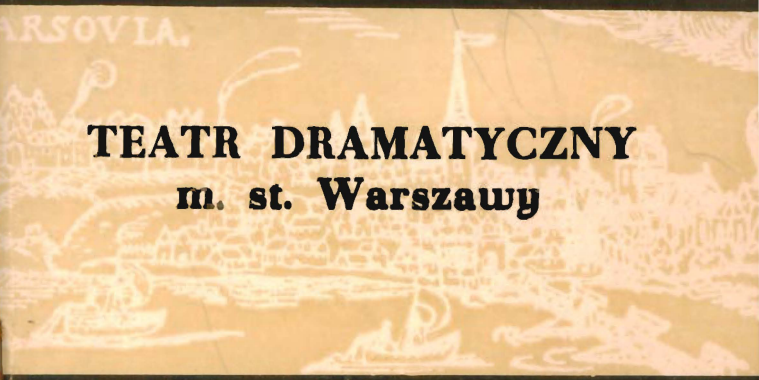

TEATR DRAMATYCZNY
m. st. Warszawy

Carlo Gozzi
w/g. przekładu Emila Zegadłowicza

KSIĘŻNICZKA TURANDOT

Carlo Gozzi

przekład: Emil Zegadłowicz

prolog, epilog i adaptacja tekstu:
Andrzej Jarecki

KSIĘŻNICZKA TURANDOT

PREMIERA

maj 1959

Carlo Gozzi

GOZZI

Wśród postaci z osiemnastowiecznej Wenecji Karol Gozzi nie należał z pewnością do mniej malowniczych. Nie przypadkowym — zdawałoby się — zrządzeniem losu jego arystokratyczny ród wywodził się z ojczyzny wiecznie głodnego Arlekina, z górskiego Bergamo. Młody hrabia, nie dosłużywszy się szlif oficerskich pod sztandarami z lwem św. Marka, powrócił z dalmackiej kwatery do miasta, z którego patrycjatem skoligacony był wielokrotnie. Gdy zaś fortunę poprzednich pokoleń zastał doszczętnie roztrwonioną a krewniaków skłóconych na zabój, jął się pióra, do którego pociąg czuł już w latach szkolnych. Szukała w nim ujścia wena publicystyczna, ta sama, którą wyróżniał się starszy brat Kasper, wartościowy krytyk i poeta, dla zdobycia grosza trwoniący swój talent w nazbyt licznych dowodach sprawności w wierszu i prozie. Współzawodnicząc z nim ogłaszał tedy Karol almanachy i puszczał w obieg żrące epigramy, równocześnie jednak z właściwą sobie energią stanął w szeregu obrońców czystości języka rodzimego, zaśmiecanego modną francuzczyzną. Lecz był to tylko drobny odcinek walki, jaką podjął w postawie szermierza nie cofając się przed wezbranym tłumem.

Uporczywie bowiem i wytrwale stawiał czoło prądom, coraz silniej wdzierającym się także w rozbawiony światek stolicy dożów, która dawno już utraciła swe polityczne znaczenie, zszedłszy do roli świetnego salonu Europy, gdzie karnawałowe maski kryły zarówno szukających przygody książąt krwi, jak nie obciążonych skrupułami obieżyświatów i wydrwigroszy. Był Gozzi fanatycznym wprost wrogiem nowinek, jakie napływały z Francji, w zarysowujących się przemianach społecznych, w filozoficznych i naukowych zdobyczach Oświecenia widział tylko zagrożenie powszechnego dobra, zapowiedź upadku kultury. Dlatego teatralne sukcesy Goldoniego uznał za rzucone sobie wyzwanie. Nie przepuścił też rywalowi komediopisarza, księdzu Chiari, po części tylko dostrze-

gając, jak odmienną miarą artyzmu oceniać należało obu tych pisarzy. O ile przedsiębiorczy jezuita doprowadzał go do pasji głównie skwapliwością, z jaką naśladował obce wzory literackie, to w Goldoniego godzić począł pociskami cięższego kalibru. Zarzucał mu, że schlebia pospólstwu, by poderwać autorytet patrycjuszy, że zrywa z świetną tradycją, która Włochom przyniosła jedno z pierwszych miejsc w dziejach kultury. Dowód tego widział przede wszystkim w programie teatralnym, realizowanym przez śmiałka: porzuceniu paruwiekowych konwencyj komedii dell'arte, wprowadzeniu na scenę powszednich w swym realiźmie spraw mieszczańskiego żywota.

Nie dość mu było wyśmiać przeciwników w okolicznościowych paszkwilach. Zamierzał dosięgnąć ich tam, gdzie zdołali zdobyć sobie posłuch: na scenie. Z wielkopańską ironią postanowił dowieść, że sukces teatralny osiągnąć można najbardziej naiwną i nieprawdopodobną z bajek. Ale zarazem chciał wykazać, że komedię dell'arte z korowodem jej masek przedwcześnie usiłowano złożyć w grób, że zdolna jest ona nadal ściągać i bawić widzów, przenosić ich poza krąg pospolitości, w dal olśniewającej fantazji i poetyckiej ułudy.

Sprzymierzył się z trupą Feliksa Sacchi, słynnego Truffaldina, ostatniego — jak powiadano — z wielkich przedstawicieli komedii „improwizowanej". Nie obeszło się tu bez zwykłych intryg zakulisowych, a zadzierzysty hrabia w napisanej umyślnie komedii tak bezwzględnie wykpił swego rywala w zabiegach o udostępniane wybranym fawory zalotnej Teodory Ricci, że ośmieszony sekretarz Senatu czmychnął z Wenecji aż do Sztokholmu i ściągnął na siebie wyrok śmierci; słowny pojedynek trwał jednak dalej i zapełnił niejedną kartę *Pamiętników niepotrzebnych* zawziętego pisarza. Ale już wcześniej przypadło mu na scenie inne, znaczniejsze zwycięstwo.

Sięgnął do różnych źródeł, od baśni dalekiego Wschodu, od *Tysiąca i jednej nocy*, po chlubę neapolitańskiego baroku, *Pentameron* Basilego, niewyczerpane pomysły rodaków Calderona i rokokowe igraszki podpatrzonych we Francji wróżek. W krótkim okresie lat 1761—5 powstało w ten sposób dziesięć scenicznych baśni — *fiabe*, — które w świat czarodziejskich dziwów wprowadzały nie tylko ulubione typy komedii dell'arte, ale najbardziej aktualną polemikę. Było tak już w pierwszej próbie teatralnej Gozziego, *Miłości do trzech pomarańczy* (zachowanej w postaci scenariusza), gdzie bladego Tartaglię, syna królewskiego, przed uwiądem śmiertelnym uratować może tylko śmiech. Czarnoksiężnik Celio — którego maska kryć ma Goldoniego — wysyła tedy niezawodnego Truffaldina, i ten tak zabawnie doprowadza do upadku wróżkę Morganę (ksiądz Chiari), że smętny młodzieniec nie może się oprzeć ozdrawiającej fali wesołości. Lecz mściwa wróżka budzi w księciu miłość do trzech pomarańczy, która — jak przystało — będzie przyczyną wielu niezwyczajnych przygód. Rzecz kończy klęska wrogów Tartagli i potępienie patetycznego czternastozgłoskowca, w którym podobał sobie ksiądz Chiari, a w którym rozpoznany zostaje bakcyl melancholii, rozsadnik groźnej zarazy. Polemiczno-satyrycznej linii, tak zgodnej z jego temperamentem, pozostaje Gozzi nadal wierny; przedostatnia jego sztuka, *Zielony ptaszek pięknopióry (Augellin Belverde)* jest jadowitą parodią politycznych i filozoficznych idei francuskiego Oświecenia.

Nie na próżno wzywał Gozzi przychylności dobrych wróżek: powiodło mu się odnieść zwycięstwo nad obu przeciwnikami i odciągnąć wiernych im dotąd widzów. Rozstał się z teatrem ksiądz Chiari, Goldoni — zniechęcony — przeniósł się do Paryża, skąd już nie miał powrócić. Publiczność, żądna nowych doznań, w baśniach Gozziego odnajdywała urok swobodnej gry wyobraźni, przebiegała chętnie całą skalę tonów od dramatycznych akcentów do ostrej groteski, radowała oczy barwnością scenografii i wdziękiem tanecznych pląsów, a wreszcie wychwytywała chętnie aluzje do znanych sobie spraw i osób, przyklaskiwała obronie przeszłości, z którą łączyło się wspomnienie wielkich dni rodzinnego miasta.

Ale przynęty te dość rychło działać przestały. Burza wydarzeń historycznych zgłuszyła drwiące docinki podupadłego arystokraty. Zgorzkniały upadkiem i niewolą własnej ojczyzny, nękany niesamowitymi wizjami, zmarł w opuszczeniu (1806). Z jego obfitej spuścizny ostały się tylko *Fiabe*. Lecz im również w literaturze włoskiej nie przypadło miejsce bezsporne. Z biegiem lat zwycięstwo Goldoniego stawało się coraz bardziej oczywiste. Całkiem zwietrzały oczywiście aluzje polemiczne, dar sugestii zachowywał Gozzi wówczas, kiedy, wciągnięty w krąg baśni, zapominał na szczęście o postawie rycerza broniącego spraw ostatecznie przegranych. Nie szczędzono mu zarzutów. Sprzężeniu pierwiastków rodzimych z obcymi, orientalnej fantastyki ze zdrowym rozsądkiem Arlekina odmawiano wewnętrznej spoistości, głębszego uzasadnienia artystycznego. Cudowność wydawała się raczej puszczaniem w ruch wypróbowanego mechanizmu, niż wizją poetycką. W swobodzie konstrukcji dostrzegano niedbałość i bezład. Ubolewano zwłaszcza nad stylem bylejakim. Przyznawano jednak, że broniąc tradycji dotarł Gozzi do pokładów szczerej ludowości, dalekiej od sielankowej przebieranki.

Odwet przyniósł mu romantyzm, przede wszystkim niemiecki, widzący w *Baśniach* przykład spełnienia własnych założeń teoretycznych. Entuzjazmowali się Gozzim Goethe i Schiller — który, jako tłumacz *Turandot*, przytłumił burleskowe tony oryginału, — obaj Schleglowie, aż po Wagnera i Schopenhauera, we Francji pani de Staël, Nodier i inni. Bardziej wstrzemięźliwym krytykom dało to podstawę do mówienia później o „micie" Gozziego. Szczególnie pobudzająco oddziałała fantastyka *Baśni* na kompozytorów — dość wymienić Pucciniego, Casellę, Prokofiewa i Busoniego — niekiedy powracających do tego samego wątku *(Turandot)*. Równocześnie, w atmosferze znużenia naturalizmem i dramatem psychologicznym Gozzi nęcił wybitnych reżyserów walorami „czystej" teatralności: głośna pozostała *Turandot* w ujęciu Wachtangowa (1922). Ironiczne traktowanie baśniowości, barwna i ruchliwa zabawa sceniczna wysuwały się na plan pierwszy. Ale niekiedy ingerencja nowoczesnego inscenizatora szła tak daleko, jak w *Królu Jeleniu* z roku 1939, gdy Brissoni rozbudował niepomiernie rolę masek z komedii dell' arte, mnożąc ich farsowe kawały. Nasuwać się musiało pytanie: jak wiele w takiej metamorfozie pozostało z autentycznego Gozziego, co nie znaczy, by ścisłe dochowywanie mu wierności miało być obowiązującym nakazem.

Mieczysław Brahmer

GOETHE O „TURANDOT" I KOMEDII DELL'ARTE

...Gruntem, na którym rozgrywa się akcja jest tu awanturniczość zagmatwanych losów ludzkich. Obalone mocarstwa, wygnani królowie, zagubieni książęta, niewolnice, byłe księżniczki, przed naszym umysłem przewija się narracyjna ekspozycja, oczom naszym zostaje przedstawione niebezpieczeństwo czyhające tu, na miejscu, w fantastycznym Pekinie, na zakochanego bez pamięci Nieznajomego. Ale potem widzimy panującego w spokoju, przyjemnego, choć i smutnego cesarza, księżniczkę zazdrośnie strzegącą swojej kobiecej wolności i jeszcze, dzięki Maskom ujęte komicznie, intrygi haremu. Wszystko to odgrywa rolę Sycylli i Charybdy. Dobry książę, choć już raz szczęśliwie im się wymknął, naraża się im ponownie. Imię Nieznajomego musi zostać odkryte; próbuje się gwałtu i tu następuje kilka patetycznych, uderzająco teatralnych scen. Próbuje się chytrości i potęga przekonywania zostaje stopniowo dowiedziona.

Wśród tych wszystkich sytuacji rozsiana jest pogoda, wesołość, przekora i tak barwne potraktowanie całości przeprowadzone jest w pełni jednolicie, aż do końca.

(Goethe „Weimarisches Theater")

Goethe opowiedział nam potem w jaki sposób Gozzi stworzył swój teatr dell'arte w Wenecji i jakie powodzenie miała jego trupa improwizatorów. W Wenecji Goethe widział jeszcze dwóch aktorów tej trupy, przede wszystkim Brighellę i oglądał taką improwizację. Przytaczał nam później rozmaite przykłady wrażenia jakie ona wywoływała.

„Główną zasługą neapolitańskiego Pulcinelli jest rzecz następująca" — mówił — „chwilami zdaje się jakoby zapominał on, że jest aktorem na scenie. Zaczyna prowadzić intymną rozmowę ze swoją rodziną, zachowuje się tak, jak gdyby wrócił do domu, posuwa się tak daleko, że bez żenady załatwia swoje potrzeby naturalne, mówi o sztuce, w której grał przed chwilą, albo o tej w której ma grać. «Ależ mój kochany», woła wtedy jego żona, «zapominasz się, pomyśl o publiczności, przed którą stoisz!».

— «Prawda, prawda!» odpowiada Pulcinella i przy ogromnym aplauzie całej widowni podejmuje znowu grę. Teatr Poliszynela jest tak nieprzyzwoity, że w przyzwoitym towarzystwie nikt się nie chwali odwiedzaniem go, byłoby to wielce nieprzystojne. Kobiety nie chodzą tam, rozmawia się o tym tylko między mężczyznami".

(Friedrich Jacob Soret o Goethem)

Komedia dell'arte

Arlekin imperator księżyca

JAK WACHTANGOW INSCENIZOWAŁ „TURANDOT"

— Nie, nie bajkę o okrutnej księżniczce Turandot powinni zagrać aktorzy w tym spektaklu — mówi Wachtangow. Nie samą treść bajki powinni ukazać widzom (co to kogo obchodzi, czy Turandot pokocha czy nie pokocha Kalafa). Współczesne **ustosunkowanie się** do niej, własna ironia, własny uśmiech, jako reakcja na „tragizm" tego co się w bajce dzieje, a wszystko to spojone miłością do tematu — oto, co powinno stanowić nową treść przedstawienia.

Wachtangow chciał wpleść w spektakl swoją czułą i pieszczotliwą, pełną życzliwości ironię pod adresem starej inscenizowanej noweli włoskiej. Komu w 1921 r. potrzebne są na scenie **autentyczne** Chiny? Albo nawet baśniowy, fantastyczny Pekin? W jakim celu budować na scenie, aczkolwiek baśniowy, nie mniej jednak prawdziwy pałac, w którym — odgrodzony od widza cechującą psychologiczny naturalizm „czwartą ścianą" — cierpi męki miłosne Kalaf, odziany we wspaniałe szaty autentycznego księcia z bajki?

Na scenie powinien powstać nie świat baśni, lecz świat teatralny. Baśń powinno się przedstawiać na scenie.

„Precyzyjna dykcja".

„Ogień, krew i młot w geście, w intonacji, w słowach — połączone z improwizatorską lekkością gry".

„Żadnej histerii, żadnej neurastenii".

„Żadnych psychologicznych umotywowań; umotywowanie wyłącznie teatralne".

„Płakać najprawdziwszymi łzami i uczucia rzucać za rampę".

Eugeniusz Bogrationowicz sądził, że tak właśnie było we Włoszech w XVII-ym stuleciu. Zdawało mu się, że wówczas aktorzy wylewali „najprawdziwsze łzy", ale nie w tym celu żeby wzbudzić współczucie widza, lecz jedynie po to, żeby „rzucać je za rampę" i zbierać za nie rzęsiste oklaski, a następnie —

dziękując za te oklaski — uśmiechać się do widza poprzez spływające jeszcze z oczu i płynące po policzkach łzy. I dalej grać, grać dopóty, póki nie przejdzie ochota. Wreszcie — skoro chęć grania minie — pozostawić to zajęcie swoim partnerom, a samemu usiąść najspokojniej w świecie na scenie i połykać pomarańcze, które wdzięczni widzowie rzucili jako nagrodę za wylane przed chwilą „najprawdziwsze łzy", albo dobrze wypowiedziany monolog.

Z tego wynika, że bajka o okrutnej księżniczce Turandot była dla Wachtangowa tylko **pretekstem**, pretekstem, pod którym stworzył strojny, odświętny, wspaniały spektakl, pretekstem wynalezionym po to, by uczyć młodych aktorów aktorskiego majsterstwa i następnie ukazać to majsterstwo widzowi teatralnemu.

Tak w ogólnych zarysach, określił Wachtangow cel wystawienia *Księżniczki Turandot*. Zawrzała praca. Dawna depresja przeobraziła się w energię, ustąpiły wątpliwości i wahania.

— Wszystko w tym widowisku musi mieć charakter **improwizacji** — twierdził Wachtangow — widz nie powinien dostrzec ani „aktorskiego potu", ani wysiłku, ani trudu tych, którzy pracują na scenie. Ale żeby ten cel osiągnąć, trzeba ciężko **pracować na próbach.** Improwizacja we współczesnym widowisku nie na tym polega, żeby na scenie improwizować, ale na tym, żeby przygotować sobie wcześniej materiał, nadać mu ściśle określoną, precyzyjną, zdobytą właśnie podczas pracy przygotowawczej pozbawioną przypadkowości **jednolitą** formę, następnie podać ją widzowi w taki sposób, żeby to, co się dzieje na scenie, **miało wszystkie pozory** przypadku, który zdarzył się na oczach widza — niespodzianie, mimo woli jego sprawców i bez z góry określonego celu. Jeśli chodzi o tekst sztuki — należy wypowiadać go tak, jakby nie był wyuczony na pamięć, lecz powstawał na gorąco, przed oczami widzów.

W ten sposób Wachtangow określił jedno z podstawowych zadań: **zagrać improwizację.** Stąd nowy postulat — postulat **„lekkości"**. Lekkość powinna była stać się podstawowym żywiołem przedstawienia.

Kiedy przystąpiono do prób pierwszej sceny, Wachtangow zaproponował wykonawcom, żeby grali nie role, wypływające z tekstu sztuki, lecz **włoskich aktorów**, którzy grają te role, aktorów, którzy nie umówiwszy się poprzednio, tutaj — na scenie — improwizują niespodziewany dla partnerów tekst, dla zabawy starają się zaskoczyć partnera, współzawodniczą ze sobą w pomysłowości, dowcipie, przytomności umysłu itp. I oto, skoro wykonawcom uda się wykonać zadanie zaproponowane przez reżysera, tekst, którego nauczyli się poprzednio na pamięć, sam przez się, nabierze cech improwizacji i osiągnie niezbędną lekkość. Obok lekkości tekstu aktorzy stopniowo zdobywają lekkość ruchów, opanowują prymitywny gest teatralny i teatralny chód (nie chodzą, lecz „kroczą" przed rampą) itp.

W następnych scenach Wachtangow korzysta z tych samych sposobów: proponuje na przykład A. A. Oroczko, żeby grała nie Adelmę, lecz włoską aktorkę, grającą Adelmę. Snując dalej fantastyczne pomysły powiada, że jest ona równocześnie żoną dyrektora teatralnej trupy i kochanką pierwszego amanta, że chodzi w zbyt wielkich, spadających jej z nóg pantoflach, które szurają po podłodze, że bardzo lubi grać t-r-r-r-a-giczne role i bez względu na to, co gra nie wypuszcza z ręki sztyletu (żeby było bardzo strasznie i bardzo tragicznie). Aktorka grająca Selimę, to notoryczny leniuch. Nie chce jej się grać i nie ukrywa tego przed publicznością (pospałaby chętnie).

Oczywiście, Wachtangow korzysta z tych sposobów jedynie po to, żeby osiągnąć ów „ironiczny styl" i właściwą manierę gry, żeby zdobyć niezbędną lekkość, żeby dać widzowi wrażenie improwizacji.

Pierwszym zadaniem, którego rozwiązania Wachtangow domagał się od wykonawców *Księżniczki Turandot* było znalezienie właściwego samopoczucia **improwizatorów.** To samopoczucie zdefiniował jak **wielką odwagę**, opartą na ustawicznej **gotowości ryzyka** na gotowości pójścia na niepowodzenie, na **klęskę**, na gotowości rzucenia na pastwę widza dziesięciu dowcipów nie znajdujących u niego oddźwięku, żeby pokonać go przy jedenastym. „Stracić wstyd", zdobyć pewność siebie, osiągnąć połączenie pełnego wewnętrznego napięcia i spokoju, z którego to połączenia rodzi się **męstwo** — oto do czego winni dążyć aktorzy, grający włoskie maski. **Umiejętność męskiego ustosunkowania się do niepowodzenia — stanowi gwarancję powodzenia improwizatora** — twierdził Wachtangow. Przez wiele prób wykonawcy masek całymi godzinami pletli najrozmaitsze bzdury, zanudzając nimi w niemiłosierny sposób siedzących na widowni członków Studia, po to jedynie, by nauczyć się budzić w sobie sprzyjające improwizacji samopoczucie.

W związku z improwizacją masek powstał problem możliwości, a następnie granic, w jakich należałoby wprowadzić do widowiska element współcześnie aktualny. Wachtangow rozwiązał ten problem w następujący sposób: współczesny charakter przedstawienia będzie podkreślony nie przez aktualność tekstu, nie przez dowcipy na bieżące tematy. O aktualności decydować będzie **forma widowiska**

odpowiadająca duchowi współczesności. Wachtangow przeciwstawiał współczesność aktualności. Współczesność przedstawienia — oto zadanie do rozwiązania którego należy dążyć, natomiast aktualność jest tym, czego należy unikać. Pierwiastek aktualny w żartach i dowcipach masek był traktowany z wielką ostrożnością: tolerowano go jedynie w wypadkach, gdy nie mogło być mowy o tanim dorywczym efekcie i to bardzo subtelnie, bez cienia wulgarności i „bez kropki nad i".

W *Księżniczce Turandot* ogólnej zasadzie improwizacji podporządkowano nie tylko wykonanie pojedyńczych ról, ale wszystkie elementy, składające się na zewnętrzny kształt przedstawienia. Kostiumy w tym widowisku zaimprowizowano z tego materiału i z tych przedmiotów, które wykonawcy mieli pod ręką. Zostały one pomyślane na zasadzie „maskowania" czy „charakteryzowania" zwykłej współczesnej odzieży, aktorzy nie przebierali się w kostiumy teatralne, lecz swoje własne ubranie przeobrażali w kostiumy jakich wymagała sztuka. Komponowali je sami. Przed rozpoczęciem każdej próby Wachtangow kazał wszystkim wykonawcom ubierać się i wówczas korzystano ze wszystkiego, co przypadkiem znalazło się w teatralnej czy prywatnej garderobie: Kalaf okręcał sobie głowę turbanem zrobionym z ręcznika, wspaniałym płaszczem, spływającym mu z ramion było palto którejś z koleżanek, za pas wtykał rapier używany na lekcjach fechtunku — i to wystarczało, by ukazał się naszym oczom jako książę z bajki.

Barach wkładał długie i szerokie szarawary używane w jakimś wodewilu i, związawszy na piersiach węzeł z rękawów damskiej bluzki, już wyobrażał sobie, że ma na plecach wlokący się po ziemi efektownie udrapowany płaszcz. Śmiercionośnym sztyletem był nóż z kości słoniowej do przecinania kartek. Chan Timur zamiast brody przywiązywał sobie szalik, a zamiast płaszcza zarzucał malowany na płótnie horyzont wzięty z małej sceny. Jeden z mędrców w charakterze brody używał szczotki do czyszczenia ubrań, a w rękach dzierżył uroczyście drewnianą głowę perukarską. Pewnego razu koledzy w mgnieniu oka porwali z kosza wszystkie znajdujące się w nim gałgany i dla nieszczęsnego Brighelli nie zostało dosłownie nic. Co miał biedak, robić? Nie namyślając się długo Brighella-Głazunow porywa pusty koszyk i przymocowawszy go sobie na brzuchu od razu czuje się nieprawdopodobnym grubasem.

Z książki Borysa Zachawy
„Wachtangow i jego studio" 1930 r.

Komedia dell'arte

Scenariusz ilustrowany pt.
„Porwanie Izabelli córki Pantalona"

Grawiury Joh. Baltha
Wydane w Augsburgu w r. 1729

Stanisław Jaworski

Barbara Krafftówna

Izabella Paszkiewicz

Janina Traczykówna

Helena Krzywicka

Czesław Kalinowski

Stanisław Wyszyński

Aleksander Dzwonkowski

Alicja Wyszyńska

Józef Nowak

Ludwik Pak

Zdzisław Leśniak

Jerzy Magórski

Witold Skaruch

Mieczysław Stoor

Karolina Borchardt

Stefan Wroncki

Cena zł 2.50

W.Z.Graf.. W-wa. Zam. 384 z dn. 26.II.59 r. W-37.

Carlo Gozzi

przekład: Emil Zegadłowicz

prolog, epilog i adaptacja tekstu:
Andrzej Jarecki

KSIĘŻNICZKA TURANDOT

Scenografia: *Henryk Janiga*

Inscenizacja i reżyseria: *Konrad Swinarski*

Premiera 3 maj 1959 r.

CARLO GOZZI

KSIĘŻNICZKA TURANDOT

OSOBY:

Altum, cesarz Chin	—	*Stanisław Jaworski*
Turandot, jego córka	—	*Barbara Krafftówna*
Adelma, jej niewolnice	—	*Izabella Paszkiewicz*
Selima, jej niewolnice	—	*Janina Traczykówna*
Skirina, żona Baracha	—	*Helena Krzywicka*
Timur, cesarz Astrachanu	—	*Czesław Kalinowski*
Kalaf, jego syn	—	*Stanisław Wyszyński*
Barach, b. sługa Timura	—	*Aleksander Dzwonkowski*
Ismael, paź	—	*Alicja Wyszyńska*
Pantalone, dworzanie Altuma	—	*Józef Nowak, Ludwik Pak*
Truffaldino, dworzanie Altuma	—	*Zdzisław Leśniak*
Targalia, dworzanie Altuma	—	*Jerzy Magórski, Witold Skaruch*
Brighella, dworzanie Altuma	—	Wiesław Gołas
Lud	—	*Stefan Wroncki*
Płaczki	—	*Karolina Borchardt, Walentyna Grzybowska*

Niewolnice, eunuchowie, murzyni

Muzyka: *Edward Pallasz* Kierownik muzyczny: *Janusz Jędrzejczak*

Asystent scenografa: *Aniela Wojciechowska*
Inspicjent: *Elżbieta Wieczorkowska*
Sufler: *Halina Friedman*
Kierownik techniczny: *Ryszard Kowalski*
Światło: *Nikodem Stępniewski*
Brygadier sceny: *Makary Majewski*
Dźwięk: *Czesław Szydziak*

Kostiumy wykonano pod kierownictwem:
Wiktorii Jędrzejewskiej
i *Wincentego Wtulicha*

Peruki i charakteryzacja:
Helena Maniowa
Edward Świętochowski

Kier. stolarni: *Stanisław Kręgiel*
Kier. malarni: *Jan Molga*
Kier. modelatorni: *Janusz Ciarkowski*
Kier. prac. szewskiej: *Antoni Wichliński*
Kier. prac. tapicerskiej: *Eugeniusz Nowak*

Dyrektor Teatru:
Marian Meller

Kierownictwo Artystyczne:
Jan Kosiński, Marian Meller,
Ludwik Renè, Jan Świderski

Kierownictwo Literackie:
Janina Ludawska
Konstanty Puzyna